

ТЕАТР

УДК 792.09 (73)“20”:82–21 МИЛЛЕР А.

М. М. Гудков

**АРТУР МИЛЛЕР И ТЕАТР «ГРУП»:
ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОВЛИЯНИЕ И ЖИЗНЕННЫЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ***

Российский государственный институт сценических искусств,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 33–35

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Статья посвящена проблемам сотрудничества выдающегося американского драматурга XX в. А. Миллера и деятелей крупнейшего театра США 1930-х годов — театра «Групп». Автор исследует влияние на формирование творческого мировоззрения Миллера художественной и социально заряженной деятельности «Групп». Прослеживаются основные этапы сценического сотрудничества драматурга с «групповцами»: от написания пьес специально для этого театра до сценического воплощения драматургии Миллера на Бродвее уже после того, как «Групп» распался. Особое внимание уделяется вопросам творческих и жизненных контактов драматурга и участников театра в трагическую эпоху «охоты на ведьм» в США 1950-х годов. Анализ деятельности театра «Групп» и его художественного влияния на А. Миллера позволяет расширить представления о творческом пути известного в нашей стране драматурга, а также о культурно-политических событиях американской истории 1930–1950-х годов. Библиогр. 27 назв.

Ключевые слова: А. Миллер, театр «Групп», американский театр, театры США, Бродвей.

М. М. Gudkov

**ARTHUR MILLER AND THE GROUP THEATRE:
CREATIVE INTERACTION AND LIFE INTERSECTIONS**

Russian State Institute of Performing Arts,
33–35, ul. Mokhovaya, St. Petersburg, 191028, Russian Federation

Saint Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article concerns the issues of collaboration of the distinguished American playwright A. Miller and actors of the most significant US theatre in the 1930s — the Group Theatre. The author investigates the influence of the artistic and socially-charged activity of the Group on the formation of Arthur Miller's creative outlook. The article looks at the main periods of the dramatist's cooperation with members of the Group: from playwrighting specifically for this theatre to the staging of Miller's drama on Broadway after the Group's dissolution. Special attention is paid to the issues of the creative and personal relationship of the playwright and participants of this theatre during the tragic era of the political witch

* Основные тезисы статьи были апробированы автором на круглом столе «100-летие Артура Миллера» 6 декабря 2015 г. в рамках 41-й Международной конференции исследователей американской культуры (МГУ им. М.В. Ломоносова; координатор круглого стола — М. М. Коренева).

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2016

hunt in the USA during the 1950s. Analysis of the Group's activity and its artistic interaction with A. Miller allows for the expansion of the perception about the creative life of the playwright, famous in our country, as well as about the cultural and political events in America in the 1930s to 1950s. Refs 27.

Keywords: Arthur Miller, the Group theatre, American theatre, USA theatres, Broadway.

К 100-летию Артура Миллера

Светлой памяти Майи Михайловны Кореновой (1936–2016), главного научного сотрудника Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, специалиста по литературе и драматургии США

Формирование творческого мировоззрения и художественного метода любого драматурга — всегда сложный процесс, вбирающий в себя уже существующие национальные традиции, влияния извне и личный опыт самого автора, а также его собственные новации.

Отечественные и зарубежные исследователи творчества выдающегося американского драматурга XX в. Артура Миллера (1915–2005) единодушно признают, что его важнейшим источником является остросоциальная драма США 1930-х годов. Речь идет прежде всего о пьесах таких авторов, как И. Шоу, А. Мальц, Д. Г. Лоусон, С. Кингсли, П. Грин. Особенное место в этом списке драматургов занимает К. Одетс, которого Миллер называл «единственным... истинным поэтом театра социального протеста, да и вообще всей нью-йоркской сцены» [1, с. 257], «лакмусовой бумажкой времени» [2, с. 459]. Неоднократно уже отмечалось, что многие мотивы и темы Одетса получили развитие в творчестве Миллера. Так, по справедливому утверждению современного исследователя драматургии США М. М. Кореновой, «мотив самопожертвования и страховки [в драме Одетса “Воспрянь и пой!” — М. Г.]... самую глубокую, окрашенную в трагические тона разработку... получил в пьесе А. Миллера “Смерть коммивояжера”» [3, с. 350].

Между тем формирование творческого метода Миллера проходило под мощнейшим влиянием зарубежной драматургии — А. П. Чехова, Г. Ибсена и Б. Шоу¹, а также театральной теории Б. Брехта [6, с. 69–70].

Таким образом, как верно заключает отечественный американист В. И. Бернацкая, обе эти традиции «органически слились в драматургии Миллера, подарив Америке самобытного художника со своим кругом тем и способом художественного воплощения» [7, с. 3].

Тем не менее в поле зрения исследователей творчества Миллера почему-то редко попадает влияние на драматурга собственно театрального процесса США, реальной сценической практики этого времени.

Формирование творческого мировоззрения и драматургического метода А. Миллера приходится на один из самых ярких и противоречивых периодов в развитии американского театра — 1930-е годы, «красное десятилетие». В эту декаду на сценическом ландшафте США господствовали «рабочие театры» — «Театр Действия», «Юнион», «Коллектив» — и театры Федерального проекта. Однако ведущее

¹ См., например: [4; 5, с. 22–24; 6, с. 34, 66–67, 74–75, 78].

положение в театральной жизни Соединенных Штатов 1930-х годов занимал нью-йоркский театр «Груп» (Group Theatre, 1931–1941).

«Груп» создал спектакли, которые вошли в историю американского театра XX в., воспитал целую плеяду актеров (Лютер и Стелла Адлер, Морис Карновски, Джон Гарфилд, Ли Кобб, Эдвард Бромберг) и режиссеров (Ли Страсберг, Гарольд Клэрман, Элиа Казан). Именно из «Груп» вышли выдающиеся театральные педагоги (Л. Страсберг, С. Майснер, Р. Льюис, С. Адлер). И, как оказалось, театр не только взрастил в своих недрах крупнейшего драматурга Клиффорда Одетса, но и способствовал становлению другого классика — А. Миллера, для которого (по его собственному признанию) «почти все эти спектакли явились, без сомнения, настоящим источником вдохновения» [8, p. 16].

Эстетическое потрясение юного Миллера от постановок «Груп» с годами не померкло, что явственно ощущается в его автобиографической книге с трудно переводимым на русский язык названием “Timebends” [9]². В этой летописи жизни, вписанной во время со своими драматическими, а подчас и трагическими «изгибами» и «наплывами», «Груп» занимает особое место. Спустя полвека после того, как этот театр перестал существовать, Миллер признается: «Я был просто ошеломлен великолепием постановок “Груп”. Моему неукротимому стремлению идеализировать всё, что бросало вызов системе, включая условность бродвейского театра, импонировала яркая зрелищность этих спектаклей, их декорации и освещение в исполнении Бориса Аронсона и Мордекай Горелика, и та особая атмосфера, которая окутывала актеров, казавшихся одновременно земными и нереальными. Я до сих пор помню потрясающие сцены в исполнении Лютера и Стеллы Адлер... Элиа Казана, Бобби Льюиса, Сэнфорда Майснера и других. Каждого помню, где и как он стоял на сцене пятьдесят лет назад, и в этом не столько заслуга памяти, сколько дань таланту актеров, их умению завораживать зрителя, воистину *жить* на сцене» [9, p. 230].

Театр «Груп» возник и действовал в «красные тридцатые» и являлся полностью порождением этого сложного и противоречивого времени.

Как известно, двадцатые годы «процветания» в истории США внезапно закончились в «черный вторник», 29 октября 1929 г., когда произошел биржевой крах. Америка вступила в тяжелейшую эпоху Великой депрессии, спровоцировавшей беспрецедентный по разрушительности мировой экономической кризис, равно которому не было ни до него, ни после. Знаменитый американский композитор А. Копланд впоследствии ярко определил этот драматический слом эпох: «Гламур... шампанское, одежда для торжественных раутов и беззаботные вечеринки были вытеснены серьезными дискуссиями в раскаленной атмосфере либерализма и тревоги за судьбы общества: троцкизм, марксизм и сталинизм без конца обсуждались Социалистической лигой молодежи и Молодежной коммунистической лигой. <...> Если какие-то слова могут характеризовать это время, то для 1930-х это “массы”, “пролетариат”, “дело рабочих”, “товарищ”» [12, p. 217].

² В России эта книга вышла в переводе С. А. Макуренковой под названием «Наплывы времени». Отечественный читатель мог познакомиться с ней сначала по публикациям в журнале «Современная драматургия» (1990. № 1–6; 1991. № 1–5), а затем благодаря двум отдельным изданиям: [10; 1]. В прошлом году отечественный американист Г. В. Коваленко предложила свой вариант перевода названия книги Миллера — «Изгибы времени» [11].

Кризис, парализовавший всю страну и вызвавший лавину социальных бедствий — массовую безработицу, голод, разорение фермерства и средних классов, — привел в США к активизации левой идеологии и прежде всего идей коммунизма. «Состоять в КП [Коммунистической партии. — М.Г.] считалось в Нью-Йорке хорошим тоном, КП была тогда партией элиты» [13, с. 279]. Коммунистическая партийная ячейка одно время функционировала и в театре «Груп»: в нее входили, например, Э. Казан, К. Одетс и Д. Э. Бромберг. Через двадцать лет это будет иметь ужасные последствия для многих участников бывшего «Груп» и напрямую отзовется в судьбе А. Миллера.

Именно на страшные годы Великой депрессии приходится юность Миллера. Вместе со своей семьей он стал жертвой трагической эпохи, когда миллионы американцев потеряли надежду, стимул к жизни, способность верить в будущее. Миллер увидел в Великой депрессии «моральную катастрофу, неожиданный взрыв, открывший ложь и лицемерие за фасадом жизни американского общества» [1, с. 142].

В сложнейшей социально-экономической ситуации, когда в США закрывались многие театры и вообще было не до искусства, группа единомышленников, которые «жили больше судьбами театра, а не личным успехом... были скорее оптимистами, чем пессимистами, верующими, нежели циниками, и конечно, идеалистами» [14, р. 31], собирается вместе, чтобы начать новую главу в истории американского театра — театр «Груп».

В связи с выбранным ракурсом исследования важно отметить, что созданию нового театра помогали и драматурги. Остро чувствуя взаимозависимость театральных процессов и сценической литературы, существенную финансовую помощь «Груп» оказали Ю. О'Нил и М. Андерсон. Оба драматурга увидели в нем залог оздоровления всего театра США — ту целостность, которую Бродвей неизбежно терял в борьбе с диктатом коммерции и экономической нестабильностью, порожденной Великой депрессией.

Недолгая деятельность «Груп», изначально руководимого триумвиратом директоров — Г. Клёрманом, Л. Страсбергом и Ч. Кроуфорд, — это история художественного театра, работающего на Бродвее и не желающего идти на уступки коммерции. Для «Груп» было принципиальным то, что, стремясь отобразить в своем театре современную жизнь, он ставил на сцене исключительно новую американскую остросоциальную драму: такие пьесы, как «Дом Коннелли» и «Джонни Джонсон» П. Грина, «Люди в белом» С. Кингсли, «История успеха» и «Аристократка» Д. Г. Лоусона и все семь пьес К. Одетса, написанных им в 1930-е годы: «В ожидании Лефти», «Воспрянь и торжествуй!», «Пока я не умру», «Потерянный рай», «Золотой мальчик», «Ракета на Луну» и «Ночная музыка».

Работая на Бродвее, театр «с позицией» отстаивал в своем творчестве приоритет художественных принципов: воспитание постоянной (!) актерской труппы одной «группы крови», единой театральной эстетики и школы, основанной на учении К. С. Станиславского. «Груп» не боялся спорить с влиятельными бродвейскими критиками, находя своего зрителя и развивая его эстетические вкусы и, в конце концов, пытаясь достичь коммерческого успеха. Поэтому справедливо утверждение современного американского исследователя, что «Груп» — это «вариант идеи художественного театра в Америке» [15, с. 58]: «Идея театра, который существует для того, чтобы его актеры совершенствовались, его зрители совершенствовались

во всех смыслах этого глубокого понятия. Такой подход в корне противостоит идее театра, который приносит прибыль» [15, с. 62]. Однако чтобы выжить в условиях Бродвея, театру «Групп», не имеющему собственной организационно-финансовой базы, нередко приходилось идти на компромисс. «Пытаясь отстаивать свои художественные принципы, мы всё же шли дорогой шоу-бизнеса» [16, р. 281], — признавался Г. Клёрман. Несмотря на успех многих своих постановок, «Групп» был обречен: оказавшись в среде коммерческого искусства и не найдя иных организационных форм, в 1941 г. театр заканчивает свою деятельность.

Уникальность «Групп» и его значимость для себя Миллер сформулировал в ницшеанских категориях: «То было не только великолепие актерского ансамбля (равного которому, по моему мнению, никогда до этого не было в США), но и абсолютное единение публики с актерами. В этом чувствовался дух пророческого Театра, вызывавший во мне древнее, глубинное переживание, которое (наверное) испытывали в театре Древней Греции, когда религия и верования являлись сердцем сценического представления» [8, р. 16]. Такое соединение античной и современной сценической практики естественно для Миллера: для него ценность любого произведения искусства всегда определялась степенью его воздействия на людей и общество. Разделяя идеи Ницше, изложенные в его знаменитом трактате «Рождение трагедии из духа музыки», Миллер как художник с четкой гражданской позицией сокрушался об обмельчании современной ему драматургии и театра. Так, в другое время и по другому поводу Миллер высказался: «Мы утратили ту способность вступать в схватку с миром, какая была у Гомера, была у Эсхила, была у Еврипида. <...> Поразительно, что те, кто преклоняется перед греческой драмой, не в состоянии увидеть, что эти великие произведения написаны людьми, выступающими против общества, против его иллюзий и верований. Это социальные документы, а не пустяковые частные разговоры» (цит. по: [17]).

В таком высоком и серьезном отношении Миллера к творчеству и театру отзываются идеализм (в самом лучшем его смысле) и принципиальность гражданской позиции «Групп». В послевоенное время, когда на Бродвее альянс театра с рынком коренным образом изменил статус драматурга в обществе, который (как и все другие участники американской индустрии зрелищ) теперь «превратился попросту в еще один предмет купли-продажи» [18, с. 13], Миллер последовательно отстаивал свое право как автора затрагивать в пьесах значительные и сложные проблемы.

Как правило, на Бродвее драматург неизбежно становился заложником коммерции, ведь потребительское отношение к театральной постановке диктует и требования к написанию пьесы. Расчет на кассовость зрелища, максимально продолжительную его сценическую судьбу заставляет подстраиваться под средний вкус массового зрителя. Серьезная драматургия имеет мало шансов быть поставленной на Бродвее, поскольку может адресоваться только узкому кругу искушенных театралов. Драматург находится почти в рабской зависимости от единовластия продюсера, который диктует свою волю исходя из кредо шоу-бизнеса: серьезное искусство, заставляющее думать, испугает и выгонит из театра готовую платить немалую сумму за билеты публику.

Время показало, что Миллер находил в себе силы не подчиняться правилам Бродвея: писать и говорить о том, что он считает нужным и важным.

Социально заряженная деятельность «Груп», его бунтарский дух и единство представлений о высокой общественно-просветительской миссии театра оказали колоссальное влияние на драматурга: наличие собственной гражданской позиции впоследствии стало сущностным для Миллера.

Во второй половине 1940-х годов, когда на Бродвее ставятся первые пьесы Миллера («Человек, которому так везло», 1944; «Все мои сыновья», 1947; «Смерть коммивояжера», 1949), в США, по словам самого драматурга, «дух тридцатых окончательно выветрился» [9, р.268]. Вместе с преодолением последствий Великой депрессии сходили на нет и радикальные настроения американцев. Сразу после окончания Второй мировой войны началась другая — «холодная», с «охотой на ведьм» (эпоха маккартизма). Резкий сдвиг вправо в общественно-политической жизни страны не мог не отразиться и на театре США. Теперь на сцене показывали лишь то, что было способно успокоить или отвлечь зрителя от жизненных реалий. И без того немногие серьезные спектакли на Бродвее вытеснялись развлекательными мюзиклами и бессодержательными ревю. Критическое отражение действительности на театральных подмостках стало опасным: заработала Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. И именно в эти непростые годы появляются будущие классики американского театра — Теннесси Уильямс и Артур Миллер.

Сравнение этих двух крупнейших драматургов США позволяет выявить сущностное отличие обоих и еще раз убедиться во влиянии «Груп» на Миллера. Почти ровесники (Уильямс старше Миллера всего на четыре года), оба остро воспринимали человеческие страдания и выражали их в своих пьесах, тем не менее они были так не похожи друг на друга. Уильямс всегда аполитичен, и судьбы «человечества в целом» [1, с.188] (выражение самого Миллера об Уильямсе) его не очень-то беспокоили. Миллер же всегда имел четкую гражданскую позицию, активно участвуя не только в литературно-театральном процессе США, но и в общественной жизни страны. Это было «в крови» у Миллера, в таком наследовании — одно из влияний на драматурга социально ориентированной деятельности «Груп».

Уже самые ранние пьесы Миллера, которые он написал, будучи студентом Мичиганского университета (1934–1938), и которые принесли ему две престижные премии Эвери Хопвуда и никогда не публиковались, отличались остросоциальной проблематикой. Так, в первом его драматургическом опыте «Почести на заре» (“Honors at Dawn”, 1936) главный герой — студент, узнав о царящей в университете коррупции, бросает учебу и присоединяется к стачке. В основу другой его пьесы, «Негодяев нет» (“No Villian”, 1937), легла история забастовки на швейной фабрике. Следующая — «И они поднимаются» (“They Too Arise”, 1938) — была также посвящена стачке рабочих.

Последовательный интерес молодого драматурга к злободневным социальным проблемам современности делает естественным и закономерным тот факт, что свое следующее произведение — «Золотые годы» (“The Golden Years”, 1939–1940)³, многоактную трагедию в высоком стиле о легендарном последнем императоре ацтеков Монтесуме в XVI в., — Миллер отослал для прочтения именно руководству театра «Груп»: один экземпляр — Г. Клёрману, другой — К. Одетсу. И даже сам М. Карнов-

³ Фрагмент пьесы Миллера «Золотые годы» см.: [19].

ски, один из ведущих актеров «Груп», прочитав пьесу начинающего драматурга, заверил его, что играть роль Монтесумы счел бы «за высокую честь» [20, p. 60].

В этой истории про взлет и падение Монтесумы и всего племени ацтеков от рук белокожих пришельцев ясно угадывался современный драматургу социальный паралич, сковавший волю демократического общества перед лицом нарастающей с каждым днем в Европе фашистской угрозы. Пьеса Миллера удивительно точно совпадала с социально-художественными устремлениями театра «Груп». Однако в конце 1930-х годов творческое содружество драматурга и «Груп» не состоялось: Клёрман и Одетс так и не прочитали рукопись пьесы (см.: [21, p. VIII]). В воспоминаниях Миллера отчетливо слышна обида: «Театр “Груп”, куда я ее посылал, даже не удостоил меня ответом» [9, p. 243].

Тем не менее следующую пьесу Миллер пишет опять специально для «Груп» — «Знак зодиака» (ранний вариант его драмы «Все мои сыновья»). Как проникательно замечает отечественный американист Р. Д. Орлова, «в самой пьесе явно сохранился облик театра, для которого она была задумана» [22, с. 157]. Но когда «Знак зодиака» был закончен (1947), театра «Груп» уже не существовало.

Так удивительным образом не случился сценический роман театра «Груп» и начинающего драматурга, мечтавшего о постановках своих пьес именно этим коллективом. Поразительно, что «Груп», всегда так остро нуждавшийся в достойных современных пьесах, искавший их и открывший американскому и мировому театру ряд крупнейших драматургов (У. Сароян, К. Одетс), не разглядел самобытного художника в Миллере. И, казалось бы, здесь сюжет под названием «Артур Миллер и театр “Груп”» естественным образом должен закончиться...

Однако короткой деятельности «Груп» суждено было озарить всю последующую долгую творческую жизнь Миллера. После первого своего провала на Бродвее — постановки «Человек, которому так везло» (1944, режиссер Д. Филдс), выдержавшей всего четыре представления, — для Миллера творческое содружество с бывшими «групповцами» станет принципиальным. Именно выходцы из «Груп» в дальнейшем станут постановщиками почти всех пьес Миллера на Бродвее, будут оформлять сценографию, играть в них роли.

Свою следующую пьесу «Все мои сыновья» (1947) Миллер решил доверить Г. Клёрману и Э. Казану, вместе выступившим руководителями ее постановки на Бродвее, ведь «если в режиссуре и существуют эксперты, то это были два непревзойденных мастера» [1, с. 331]. Пронзительная история Миллера об ответственности человека перед обществом за поступки, которые он совершил, стала на американской сцене одним из самых глубоких и серьезных художественных исследований, посвященных событиям Второй мировой войны. Чтобы избежать извечного для Бродвея давления коммерции в ущерб художественности и социальной направленности этой постановки, режиссеры-«групповцы» отказались от каких-либо частных субсидий. Художником «Сыновей» стал также ветеран театра «Груп» Мордекай Горелик, увидевший в произведении Миллера не семейную хронику, а «кладбищенскую пьесу. <...> Действие происходит на кладбище, здесь похоронен их [Джо и Кэт Келлеров. — М. Г.] сын, а вместе с ним их совесть, которая достает их из-под земли» [1, с. 337]. Поэтому в центре декорации, изображавшей травянистый внутренний дворик, художник поместил бугорок — могилу. В спектакле две ведущие роли исполняли актеры, вышедшие из «Груп», — А. Кеннеди (Крис Келлер)

и К. Молден (Джордж Дивер). Пьеса «Все мои сыновья» стала первым произведением Миллера, которое принесло драматургу настоящую известность и заставило заговорить о нем как об одном из самых талантливых авторов театра США.

Настоящей легендой американской сцены стал поставленный Э. Казаном спектакль по пьесе Миллера «Смерть коммивояжера» (1949). Спустя годы режиссер особо выделял эту драму: «самая любимая из всех поставленных мною пьес» [23, р. 355]. Грандиозный успех постановки во многом оказался заслугой исполнителя роли главного героя пьесы, Вилли Ломена, бывшим «групповцем» Ли Коббом. Назначение 37-летнего актера на роль 60-летнего коммивояжера было одним из гениальных озарений Казана. Для Миллера Кобб навсегда остался «величайшим драматическим актером, с которым доводилось общаться» [24, р. 48]. А имя Вилли Ломена стало в США почти нарицательным.

«Груп» послужил моделью для создания в Америке многих *репертуарных* театров. Так, очередной попыткой переломить систему коммерции на сцене США явилось рождение в середине 1960-х годов нового Репертуарного театра Линкольн-центра (Repertory Theatre of Lincoln Center), руководителями которого были выходцы из... «Груп»: Э. Казан (художественный руководитель), Г. Клёрман (советник по общим вопросам и драматург) и Р. Льюис (директор актерской школы при театре). Совершенно естественно, что А. Миллер, выросший на идеалах «Груп», с энтузиазмом поддержал этот проект: драматургу он представлялся «всё тем же театром “Груп”, возрожденным через два десятилетия после того, как распался. Только теперь уже он обладал общественным источником финансирования и постоянной крышей. Это была захватывающая перспектива» [9, р. 529]. Специально для открытия Репертуарного театра Миллер согласился написать новую пьесу «После грехопадения» (1964), а для его следующего сезона — «Случай в Виши» (1965).

Показательно, что А. Миллер, на творческое мировоззрение которого существенное влияние оказала реальная сценическая практика 1930–1940-х годов и прежде всего театр «Груп», впоследствии сам активно участвовал в театральном процессе: проявлял обостренный интерес к технологии актерского творчества, был вовлечен в методологические споры и дискуссии об искусстве актера. Известно, что драматург критически относился к знаменитому методу Страсберга, который (по его мнению) «делает актеров скрытными людьми и их игру скрытной, в то время как это один из самых коммуникативных видов искусства. <...> Все дело в том, что актеры [имеются в виду актеры Метода. — М. Г.] сейчас занимаются самовыражением и в последнюю очередь думают о том, чтобы донести до аудитории смысл пьесы. <...> Когда актер лишается самого важного элемента — общения — и превращается на сцене в неврастеника, погруженного в глубокие размышления, которые никому не понятны, — вот это уже извращение» [25, с. 424–425]. Актерскую технику другого ведущего американского педагога Сэнфорда Майснера (кстати, в прошлом участника театра «Груп») он считал более ясной и эффективной, поскольку был убежден, что ученики Майснера играют «искренне, проще и не перегружают ничем лишним» [26, р. 226]. Повышенный интерес Миллера к технологии актерского мастерства был вызван не только тем, что он одно время был женат на селебрити — Мэрилин Монро, учившейся у Страсберга в его Актерской студии (The Actors Studio). В такой вовлеченности Миллера в методологическую полемику о природе актерской игры проявляется

еще одно влияние на драматурга театра-школы «Груп», воспитавшего думающих людей театра, актеров-философов.

Однако одному из бывших «групповцев» — Элиа Казану — суждено было сыграть в судьбе Миллера исключительную роль. Кроме профессиональных отношений обоим долгое время связывала крепкая мужская дружба. Более того, Миллер считал Казана своим старшим братом: «Он вошел в мои сны как брат, и там мы обменялись улыбкой взаимопонимания, которая отделила нас ото всех остальных» [1, с. 408]. Однако 1952 г. навсегда поставил точку в их, казалось бы, преданной дружбе: Казан добровольно решил сотрудничать с Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности и, назвав имена многих, с которыми в начале 1930-х годов состоял в Коммунистической партии, предал друзей молодости и коллег. Такой поступок своего «брата» стал шоком для драматурга: «Испытывая к нему глубочайшую симпатию, понимал, что боюсь его. Принадлежи я к его поколению, он, без сомнения, и меня отдал бы на заклятие» [1, с. 409].

Казану, который был на Бродвее театральным режиссером номер один, никак не грозили безработица и нищета, и тем не менее он назвал «всего» 11 имен и сделал это по собственной инициативе. Среди преданных им — Паула Миллер-Страсберг (коллега Казана по «Груп» и первая супруга ведущего режиссера этого театра Л. Страсберга) и Ким Хантер (первая исполнительница роли Стеллы в его знаменитой бродвейской постановке «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса). Более того, свои показания Казан обнаружил на целой полосе «Лос-Анджелес Таймс».

Под подозрение в «подрывной деятельности» попали почти все участники театра «Груп»: актеры, режиссеры, драматурги. Кто-то из них стал сотрудничать с комиссией, а многих «несговорчивых» она перемолола. «Когда американское правительство выбирает человека в качестве мишени, это может убить. “Черный список” — только начало. Вы теряете работу. Потом ваш паспорт конфискуют. Но и это пустяки. Предел сопротивления — это когда вы шагу не можете ступить без соглядатаев. Прослушивание телефонных разговоров — куда ни шло, но когда перехватывают ваши счета из бакалейной лавки, это уже перебор. Через некоторое время угрозы, как прямые, так и косвенные, становятся невыносимы, и вы ломаетесь. Это случилось с моей женой, которую пришлось поместить в психиатрическую лечебницу. У меня было двое маленьких детей. Я был среди тех, кто держался дольше всех — два года» [13, с. 306], — это признания Л. Кобба, легендарного создателя миллеровского образа Вилли Ломена. В 1953 г. Кобб назвал двадцать имен.

6 декабря 1951 г. в Лондоне, не дожив три недели до своего 48-летия, умер актер Джо Эдвард Бромберг, участник «Груп» и один из создателей партийной ячейки внутри театра, ее секретарь. Официальной причиной смерти Бромберга считается сердечный приступ, однако есть версия, что он покончил с собой. В 1952 г. уже мертвого актера «разоблачат» в своих показаниях Казан, Кобб и Одетс.

Не выдержал и скоропостижно умер в 1952 г. бывший «групповец» актер Джон Гарфилд — накануне повторной дачи показаний. Умер, не успев опубликовать покающую статью, ценой которой надеялся заслужить возвращение в кино. Ему угрожали пятью годами тюрьмы.

В 1955 г. покончил собой знаменитый комик 64-летний Филип Лоэб, который участвовал в таких спектаклях «Груп», как «В горах мое сердце...» У. Сарояна и «Ночная музыка» К. Одетса. Умер 47-летний актер Роман Бонен, занятый почти

во всех постановках «Груп». Внесенный в «черный список» Лютер Адлер пятнадцать лет отсутствовал на экране...

Потрясение от того, как бывшие друзья и коллеги из «Груп», попав под каток комиссии, идут на сделку с совестью или, не выдержав давления, погибают, отразилось у Миллера во многих его пьесах. Но наиболее мощно оно было выражено в его драме «Суровое испытание» (“The Crucible”, 1952). В России эта пьеса также известна под другими названиями: «Салемские ведьмы», «Салемские колдуньи», «Салемский процесс», «Тяжкое испытание» и «Крестный путь Джона Проктора». В реальных кровавых событиях «охоты на ведьм», случившихся в далеком XVII в. в небольшом пуританском городке Салем, Миллер увидел истоки страха, истерии и предательства современной Америки. Эта пьеса стала для драматурга наиболее близкой, интимной: «Мне кажется, я очень много туда вложил от самого себя. В этой пьесе множество таких пластов, о которых кроме меня никто не знает» [25, с. 428].

С написанием «Сурового испытания» Госдепартамент США стал относиться к Миллеру с особой подозрительностью. Когда в 1954 г. драматург был приглашен в Брюссель на премьеру своей пьесы, ему было отказано в заграничном паспорте. А в 1956 г. Миллер был вызван в злополучную комиссию, но в отличие от многих он вышел из этого испытания с честью. Отказавшись называть имена, драматург был приговорен 31 мая 1957 г. к месяцу тюрьмы, но в августе 1958 г. апелляционный суд отменил приговор. Когда сами «групповцы» отрекались от своих идеалов 1930-х годов, именно Миллер остался верен духу «Груп» и мужественно защищал их всю свою долгую жизнь.

Миллер так и не смог простить Казану предательства, и все же спустя десять лет, в 1964 г., драматург согласился, чтобы его новую пьесу «После грехопадения» на открытии Репертуарного театра Линкольн-центра ставил именно Казан: «Я отнюдь не считал, что ему следовало отказать в работе, для которой он по таланту и бесценному опыту в театре “Груп” подходил как никто другой. <...> Лучшего режиссера для такой трудной пьесы не найти. Отказать ему, полагал я в ту пору, означало отказать в будущем национальному американскому театру» [1, с. 645]. Сотрудничество Миллера и бывшего «групповца» продолжалось...

Итак, не случившийся в реальности сценический «роман» драматурга и одного из лучших театров 1930-х годов воплотился в последующее время в плодотворный творческий союз уже признанного классика с бывшими «групповцами». Этот театральный альянс оказался на редкость взаимным — каждая сторона существенно обогатила другую. В «золотой фонд» американской сцены навсегда вошли спектакли по пьесам Миллера, поставленные выходцами из «Груп»: Э. Казаном («Все мои сыновья», 1947; «Смерть коммивояжера», 1949; «После грехопадения», 1964) и Г. Клёрманом («Это случилось в Виши», 1964). Лучшее оформление к спектаклям по его пьесам создали «групповские» сценографы: Б. Аронсон («Суровое испытание», 1953; «Вид с моста», 1955; «Воспоминание о двух понедельниках», 1955; «Это случилось в Виши», 1964; «Цена», 1968; «Сотворение мира и другие дела», 1972) и М. Горелик («Все мои сыновья», 1947). Одну из самых знаковых ролей во всей истории актерского искусства США — Вилли Ломена из «Смерти коммивояжера» — создал на сцене актер, вышедший из «Груп», — Л. Кобб.

Артур Миллер называл театр «Груп» «уникальным и, возможно, никогда больше неповторимым явлением. На какое-то время он стал почти буквально голо-

сом целой Америки эпохи Депрессии, торжеством идеи о театре как пророческом общественном протесте» (цит. по: [14, 4-я страница обложки]). Сегодня можно было бы то же самое сказать и про самого драматурга, который явился совестью всей второй половины XX в. Нет никакого преувеличения в словах русского поэта А. Вознесенского, лично знавшего Миллера: «Для меня именно он — один из столпов мировой совести нашего времени. <...> Нам и веку повезло, что великий патриарх сегодняшней драматургии одновременно являет собой общечеловеческую совесть» [27, с. 5].

Литература

1. Миллер А. Наплывы времени. История жизни. М.: АСТ: Астрель, 2010. 734 с.
2. Коренева М. М. Клиффорд Одетс // История литературы США. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. VI. Кн. 2: Литература между двумя мировыми войнами. С. 450–461.
3. Коренева М. М. Становление американской драмы как рода национальной литературы // История литературы США. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. VI. Кн. 2: Литература между двумя мировыми войнами. С. 324–359.
4. Коваленко Г. В. Артур Миллер о Чехове-драматурге // Христианство и американская культура: Тез. докл. XXVI Междунар. конф. ОИКС, 7–14 декабря 2000 г. М.: Факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова, 2000. С. 109–111.
5. Коваленко Г. В. Чехов и американский театр. СПб.: СПбГАТИ, 2007. 42 с.
6. Паверман В. М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2011. 448 с.
7. Бернацкая В. И. Четыре десятилетия американской драмы. 1950–1980 // Суфлер. 1993. № 3. 216 с.
8. Miller A. Introduction // Miller A. The Collected Plays. New York: Viking Press, 1957. P. 3–55.
9. Miller A. Timebends: A Life. New York: Grove Press, 1987. 614 p.
10. Миллер А. Наплывы времени: История жизни. М.: Прогресс, 1998. 592 с.
11. Коваленко Г. В. Изгибы времени // Современная драматургия. 2015. № 4 (октябрь — декабрь). С. 250–253.
12. Copland A., Perlis V. Copland: 1900 Through 1942. New York: St. Martin's Griffin, 1999. 402 p.
13. Трофименков М. Красная книга (Голливуд при маккартизме: надзиратели, жертвы, попутчики) // Сеанс. № 53/54. С. 271–325.
14. Smith W. Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. New York: Alfred A. Knopf, 1990. 484 p.
15. Брустин Р. Идеи художественного театра в Америке // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. М.: МХТ, 1999. С. 53–66.
16. Clurman H. The Fervent Years: The Group Theatre and the 30's. New York: Da Capo Press, 1983. 329 p.
17. Злобин Г. П. Артур Миллер о современном театре // Литературная газета. 1967. 27 сент. № 39. С. 15.
18. Самитов Д. Г. В зеркале Бродвея: история, социология, менеджмент некоммерческих театров США. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. 200 с.
19. Miller A. The Golden Years (excerpt from a play) Notes // Miller A. The Portable Arthur Miller / ed. by C. Bigsby. New York: Penguin Books, 2003. P. 3–18.
20. Gottfried M. Arthur Miller: His Life and Work. New York: Da Capo Press, 2003. 484 p.
21. Clurman H. Biographical Notes // Miller A. The Portable Arthur Miller / ed. by C. Bigsby. New York: Penguin Books, 2003. P. VII–X.
22. Орлова Р. Д. Потомки Гекльберри Финна: Очерки современной американской литературы. М.: Советский писатель, 1964. 380 с.
23. Kazan E. A Life. New York: Da Capo Press, 1988. 849 p.
24. The Theatre Essays of Arthur Miller. New York: Viking Adult, 1978. 401 p.
25. Интервью Артура Миллера журналу «Пари ревью» // Миллер А. Пожалуйста, не убивай!: Эссе, новеллы, пьесы. М.: Олимп, 2002. С. 411–444.
26. Arthur Miller's Letter to Sanford Meisner // Meisner S., Longwell D. Sanfōdo Maizunā on Akutingu: Neibāfuddo Pureihauus Engeki Gakkō No Ichinenkan. Tokyo: Yoshiko Nakaima-Tomio Yosioka, 2009. 419 p.

27. Вознесенский А. А. Документальная совесть // Миллер А. Наплывы времени: История жизни. М.: Прогресс, 1998. С. 5–7.

Для цитирования: Гудков М. М. Артур Миллер и театр «Групп»: творческое взаимовлияние и жизненные пересечения // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 4. С. 3–15. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.401

References

1. Miller A. *Naplyvy vremeni. Istoriia zhizni* [Timebends. A Life]. Moscow, AST, Astrel' Publ., 2010. 734 p. (In Russian)
2. Koreneva M. M. *Klifford Odets. Istoriia literatury SShA* [Clifford Odets. Literary History of the United States]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2013, vol. VI, book 2. Literatura mezhdru dvumia mirovymi voynami [American literature between WWI and WWII], pp. 450–461. (In Russian)
3. Koreneva M. M. Stanovlenie amerikanskoi dramy kak roda natsional'noi literatury [Formation of the American Drama as a type of national literature]. *Istoriia literatury SShA* [Literary History of the United States]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2013, vol. VI, book 2. Literatura mezhdru dvumia mirovymi voynami [American literature between WWI and WWII], pp. 324–359. (In Russian)
4. Kovalenko G. V. Artur Miller o Chekhove-dramaturge. *Khristianstvo i amerikanskaia kul'tura: Tez. dokl. XXVI Mezhdunar. konf. OIKS, 7–14 dekabria 2000 g.* Moscow, Fakul'tet zhurnalistiki MGU im. M. V. Lomonosova Publ., 2000, pp. 109–111. (In Russian)
5. Kovalenko G. V. *Chekhov i amerikanskii teatr.* St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2007. 42 p. (In Russian)
6. Paverman V. M. *Amerikanskaia dramaturgiia 60-kh godov XX veka: dinamika khudozhestvennoi formy* [American Drama of the 1960s: Evolution of artistic forms]. Ekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo un-ta, 2011. 448 p. (In Russian)
7. Bernatskaia V. I. Chetyre desiatiletiia amerikanskoi dramy. 1950–1980 [Four decades of American drama. 1950–1980]. *Sufler Publ.*, 1993, no. 3. 216 p. (In Russian)
8. Miller A. Introduction. *Miller A. The Collected Plays.* New York, Viking Press, 1957, pp. 3–55.
9. Miller A. *Timebends: A Life.* New York, Grove Press, 1987. 614 p.
10. Miller A. *Naplyvy vremeni: Istoriia zhizni* [Timebends. A Life]. Moscow Progress Publ., 1998. 592 p. (In Russian)
11. Kovalenko G. V. Izhby vremeni. *Sovremennaia dramaturgiia*, 2015, no. 4 (October — December), pp. 250–253. (In Russian)
12. Copland A., Perlis V. *Copland: 1900 Through 1942.* New York, St. Martin's Griffin Publ., 1999. 402 p.
13. Trofimenkov M. Krasnaia kniga (Gollivud pri makkartizme: nadzirateli, zhertvy, poputchiki) [The Red book (Hollywood under McCarthyism: wardens, victims, fellow-travelers)]. *Seans* [Showing], no. 53/54, pp. 271–325. (In Russian)
14. Smith W. *Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940.* New York, Alfred A. Knopf, 1990. 484 p.
15. Brustin R. Idei khudozhestvennogo teatra v Amerike [Ideas of the art theatre in the US]. *Rezhisserskii teatr ot B do Iu: Razgovory pod zhanaves veka* [Director's theatre from B to Yu: Conversations as the curtain fell on the century]. Moscow, MKhT Publ., 1999, pp. 53–66. (In Russian)
16. Clurman H. *The Fervent Years: The Group Theatre and the 30's.* New York, Da Capo Press, 1983. 329 p.
17. Zlobin G. P. Artur Miller o sovremennom teatre [Arthur Miller on modern theatre]. *Literaturnaia gazeta* [Literature newspaper]. 27 sentiabria 1967, no. 39. P. 15. (In Russian)
18. Samitov D. G. *V zerkale Brodveia: istoriia, sotsiologiia, menedzhment nekommercheskikh teatrov SShA* [In the mirror of Broadway: History, social science, management of US nonprofit theatres]. Moscow, RATI-GITIS Publ., 2008. 200 p. (In Russian)
19. Miller A. The Golden Years (excerpt from a play) Notes. *Miller A. The Portable Arthur Miller.* Ed. by C. Bigsby. New York, Penguin Books Publ., 2003, pp. 3–18.
20. Gottfried M. *Arthur Miller: His Life and Work.* New York, Da Capo Press, 2003. 484 p.
21. Clurman H. Biographical Notes. *Miller A. The Portable Arthur Miller.* Ed. by C. Bigsby. New York, Penguin Books Publ., 2003, pp. VII–X.
22. Orlova R. D. *Potomki Gekl'berri Finna: Ocherki sovremennoi amerikanskoi literatury* [Posterity of Huckleberry Finn: Feature articles of current American literature]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1964. 380 p. (In Russian)
23. Kazan E. *A Life.* New York, Da Capo Press, 1988. 849 p.

24. *The Theatre Essays of Arthur Miller*. New York, Viking Adult Publ., 1978. 401 p.
25. Interv'iu Artura Millera zhurnalu «Pari reviu» [Arthur Miller's interview for the magazine "The Paris Review"]. Miller A. *Pozhaluista, ne ubivai!: Esse, novelly, p'esy* [Miller A. *Please, don't kill!: Essay, short stories, plays*]. Moscow, Olimp Publ., 2002, pp. 411–444. (In Russian)
26. Arthur Miller's Letter to Sanford Meisner. Meisner S., Longwell D. *Sanfōdo Maizunā on Akutingu: Neibāfuddo Pureihausu Engeki Gakkō No Ichinenkan*. Tokyo, Yoshiko Nakaima-Tomio Yosioka, 2009. 419 p.
27. Voznesenskii A. A. Dokumental'naia sovest' [Documentary conscience]. Miller A. *Naplyvy vremeni: Istoriia zhizni* [Miller A. *Timebends. A Life*]. Moscow, Progress Publ., 1998, pp. 5–7. (In Russian)

For citation: Gudkov M.M. Arthur Miller and the Group Theatre: Creative Interaction and Life Intersections. *Vestnik SPbSU. Series 15. Arts*, 2016, issue 4, pp. 3–15. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.401

Статья поступила в редакцию 17 мая 2016 г.;
рекомендована в печать 20 октября 2016 г.

Контактная информация:

Гудков Максим Михайлович — аспирант, старший преподаватель; gudkov@smolny.org
Gudkov Maksim M. — Postgraduate, Senior Lecturer; gudkov@smolny.org